

Elisabeth Großegger und Sabine Müller (Hg.)

# **Teststrecke Kunst**

Wiener Avantgarden nach 1945

Sonderzahl  
Wien 2012

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	9
Elisabeth Großegger & Sabine Müller	
Einleitung .....	11

## I. Wiener Grund

Siegfried Mattl	
Modernismus, Avantgarde und Lokalität – Wien in Zeiten der Mäßigung nach 1945 .....	30
Walter Rohn	
Auf engem Raum – Orte und Netzwerke der Wiener Kunstavantgarde nach 1945 .....	39
Manfred Müller	
Anmerkungen zu den Anfängen der literarischen Nachkriegs-Avantgarde in Österreich .....	50
Daniel Ender	
Zur Orientierung, Positionierung und Etablierung zeitgenössischen Komponierens in Wien 1945–75 .....	59
Andreas Felber	
Geschützte Werkstätten: Die Entstehung der Wiener Free-Jazz-Avantgarde im Umfeld der 1950er und 1960er Jahre .....	68

## II. Grenzüberschreitungen

Verena Krieger	
Über welche Grenze – wohin? Nitsch vs. EXPORT .....	80
Marie-Luise Angerer	
Als die Bilder / der Künstlerinnen / laufen lernten. Valie EXPORTs Beitrag zu einer internationalen feministischen Kunstbewegung .....	92

Rudolf Kohoutek	
Tausche Haus gegen Text oder Aktion:	
Avantgardismen in der Wiener Architektur 1950–1973 .....	104
Elke Krasny	
Avantgarde exklusiv. Avantgarde inklusiv.	
Orientierungen in den Imaginationsgehäusen .....	128

### III. Körper und Medium

August Ruhs	
Körperbearbeitungen .....	142
Johanna Schwanberg	
Günter Brus: Der Körper als Zeichenträger und	
die Vieldeutigkeit der Zeichen .....	156
Brigitte Borchhardt-Birbaumer	
Aus der Stille handelnd intervenieren.	
Aktionistinnen in Wien am Beispiel Rita Furrers .....	175
Gabriele Jutz	
Zwischen <i>High Modernism</i> und <i>Underground</i> .	
Avantgardefilm in Österreich 1956–1968 .....	187
Sabine Müller & Roland Innerhofer	
Humanversuche. Avantgarde und Experiment im	
Kon-/Text der <i>verbesserung von mitteleuropa</i> . ....	201

### IV. Arbeit an der Form

Dieter Bogner	
„Wir spielen die Lieder, die ihr nicht hören wollt“ .....	234
Thomas Schäfer	
Notation – Form – Material.	
Anmerkungen zu Roman Haubenstock-Ramatis	
Komponieren der 1960er Jahre .....	241

Bernhard Steger	
Das utopische Potenzial des Bauens.	
Konrad Wachsmann und die österreichische Nachkriegsavantgarde . . .	250
Thomas Eder	
Von den Formen zu den Inhalten.	
Oswald Wieners Weg – ein Paradigma der Nachkriegsavantgarden . . . .	260
Elisabeth Großegger	
<i>In der entgegengesetzten Richtung.</i>	
Thomas Bernhard und die Wiener Gruppe. Eine Annäherung . . . . .	274

## V. Politik der Wiener Avantgarden

Diedrich Diederichsen	
Gegen die Wirklichkeit.	
Der Sprung aus der Geschichte und seine Geschichte . . . . .	298
Irene Suchy	
„Zurückgebliebene“, „Spießer“ und „Neoprimitivisten“.	
Die musikalische Avantgarde und ihre Feinde . . . . .	311
Evelyn Deutsch-Schreiner	
„Wirklichkeitsinterventionen“.	
Performative Provokationsästhetiken der Wiener Gruppe . . . . .	321
Lutz Ellrich	
Die „Wiener Nachkriegsavantgarden“	
– eine Herausforderung für post-avantgardistische Beobachter? . . . . .	334

## VI. Zur Diskussion

Bernhard Fetz	
Was heißt hier noch Avantgarde? Ein Statement samt Exkursen	
zum Verhältnis der österreichischen zur bundesdeutschen Avantgarde . .	352
Michael Rohrwasser	
Die Politik des (unbewussten) Avantgardismus . . . . .	363

Eva Badura-Triska	
Zur Problematik des Avantgardebegriffs .....	369
Manfred Wagner	
Avantgarde ist immer mehrdeutig	
und nicht auf Material, Medium oder Form beschränkt .....	373
Helga Köcher	
Mut zur Avantgarde! .....	377
Abbildungsverzeichnis .....	383
Autorinnen und Autoren .....	386
Namensregister .....	388

***In der entgegengesetzten Richtung.*<sup>1</sup>**  
**Thomas Bernhard und die Wiener Gruppe.**  
**Eine Annäherung**

*Elisabeth Großegger (Wien)*

In der Rezeption des Werkes von Thomas Bernhard gibt es zahlreiche, zum Teil divergierende Zuordnungsversuche.<sup>2</sup> Bei diesen Einteilungen schwingt immer die Antithese von traditionell versus modern mit: Bernhard wird auf der einen Seite in der Nähe des negativen Heimatromans oder auch in der Nachfolge der literarischen Tradition von Grillparzer und Stifter, mit einer eigenen, aus der österreichischen Kanzleisprache abgeleiteten Form der Sprachkunst gesehen; er gilt in diesem Kontext auch als Vollender – oder Liquidator – des von Claudio Magris ins Bewusstsein gebrachten so genannten „habsburgischen Mythos“ in der österreichischen Literatur. Wie zur Bekräftigung dessen, lehnten ihn späterhin diejenigen ab, denen man die Deutungshoheit über die Nachkriegsavantgarde in Österreich zugesteht – die Wiener Gruppe. Thomas Bernhard galt ihnen als Einzelgänger, Sonderling und als Zeuge einer Totentanzgesellschaft, der untergehenden bürgerlichen Klasse.<sup>3</sup> Dem ist entgegenzuhalten, dass Bernhard eine neue Stimme entwickelte, um dem vielzitierten kompakt-konsensualen kulturellen Klima der Zweiten Republik zu begegnen; er negierte – wie die Wiener Gruppe, aber anders und neu argumentierend. Thomas Bernhards Begegnung mit den Avantgardisten in den späten 1950er Jahren war für ihn wegweisend in Hinblick auf seine künstlerische Tätigkeit. Durch die besondere Form des Aufgreifens und Weiterführens avantgardistischer Verfahren ist Bernhard deshalb ohne Zweifel als ein moderner Autor zu sehen. Betrachtet man das Werk von Thomas Bernhard unter dem Aspekt der Transfiguration des Ideenreichtums der frühen Wiener Avantgarden, werden kaleidoskopische Überblendungen und Spiegelungen sichtbar. Im Folgenden soll daher der Versuch unternommen werden, Berührungspunkte mit den Wiener Avantgardisten im Leben und Werk von Thomas Bernhard zu skizzieren.

## Avantgarde auf Sommerfrische

Neben dem Wiener *Art Club* war in den 1950er Jahren (vor allem in den Sommermonaten) der Kärntner Tonhof von Gerhard und Maja Lampersberg im Maria Saal „eines der Zentren des Neuen und des Experimentes“<sup>4</sup>. Der Komponist Gerhard Lampersberg (1928–2002) war mit seiner Frau, der Sängerin Maja Weis-Ostborn (1919–2004) zu dieser Zeit bemüht, das von ihren Eltern geerbte Gebäude des Tonhofs als „künstlerischen Sammel- und Begegnungs-ort“ zu institutionalisieren. Der Tonhof kann „als großstädtisches Phänomen, als Sommerfrische der Wiener“, die es „für kurze Zeit nach Kärnten verschlagen hatte“, beschrieben werden.<sup>5</sup>

Die Mitglieder des avantgardistischen Wiener ‚Art Club‘ bildeten den Mittelpunkt der sich dort versammelnden und arbeitenden Künstlergesellschaft. Die Literaten H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Josef Winkler, Gert Jonke, Wolfgang Bauer und Christine Lavant gehörten ebenso zu diesem Kreis wie die Komponisten Friedrich Cerha, Anestis Logothetis, Otto M. Zykan und Ernst Kölz sowie der Teppichkünstler Fritz Riedl und die Tänzerin Joana Thul.<sup>6</sup>

Am Tonhof – der „avantgardistischen Enklave in Kärnten“ – verbrachte auch der junge Thomas Bernhard viele Sommermonate.<sup>7</sup> 1957–59 lebte Thomas Bernhard über längere Zeit auf dem Tonhof und kam dort mit den jungen Literaten und Mitgliedern der Wiener Gruppe während ihrer produktivsten Phase zusammen.

Die jungen Künstler, Literaten, Maler und Musiker waren zu dieser Zeit weitgehend auf privates Engagement angewiesen. Traditionelles Mäzenatentum unterstützte in den fünfziger und sechziger Jahren die Entwicklung der künstlerischen Avantgarde in Österreich. Dazu zählten neben Gerhard und Maja Lampersbergs Tonhof-Unternehmen Otto Mauers Galerie nächst St. Stephan, Manfred Mautner-Markhofs Förderungen oder auch das von Herbert Wochinz 1958 (nach einem Umbau durch Roland Rainer) eröffnete Theater am Fleischmarkt (1010 Wien, Drachengasse 1), das sich explizit der in Österreich noch weitgehend unbekannten modernen Dramatik Samuel Becketts, Jean Genets und Eugène Ionescos widmete.<sup>8</sup>

Der Tonhof war der Ort des kreativen Chaos’, „Ort der Form und zugleich der Anarchie, hier wurde geschaffen und zerstört.“<sup>9</sup> Hier wurde theoretisiert und diskutiert. Gesprächsstoff war neben der neuen Literatur auch die Erneuerung des Theaters und der Oper. Gerhard Lampersberg war als Komponist ständig auf der Suche nach dem kongenialen Librettisten. H.C.

Artmann hat für ihn geschrieben und auf seinen besonderen Wunsch auch Thomas Bernhard. Auf Lampersbergs Anregung, der ihm Artmanns *der knabe mit dem brokat* als Vorbild gab, bemühte sich Bernhard, Artmanns Stil zu kopieren, und lernte avantgardistische Schreibtechniken zu verwenden.<sup>10</sup>

Im März 1958 hatte Thomas Bernhard zwei Sätze eines Librettos mit dem Titel *die rosen der einöde* für Gerhard Lampersberg fertiggestellt.<sup>11</sup> Dieses überarbeitete er 1959 zu fünf Sätzen für Ballett, Stimmen und Orchester, wobei Teile davon bei den Wiener Festwochen 1959 aufgeführt wurden.<sup>12</sup>

Nach dem Ausbau eines zum Tonhof gehörigen Stadl zu einem kleinen Theater mit 130 Sitzplätzen auf groben Holzbänken (ein Holzpodium diente auch als Bühne) kam es im Sommer 1960 zur Aufführung der zehnminütigen Lampersberg-Oper *köpfe* (nach einem Libretto von Thomas Bernhard) und drei Einaktern von Thomas Bernhard: *die erfundene*, *frühling* und *rosa*, in der Regie von Herbert Wochinz, unter der musikalischen Leitung von Friedrich Cerha und in den Bühnenbildern und Kostümen von Anne-Marie Siller. Die Karten waren zu 30, 40 oder 50 Schilling in der Buchhandlung Heyn in der Klagenfurter Kramergasse 2–4, direkt in Maria Saal oder in der Wiener Galerie St. Stephan zu beziehen.<sup>13</sup>

Die Proben begannen Mitte Juli, circa eine Woche vor dem Premierentermin auf der Basis von sieben- bis neunseitigen Typoskripten. Die Freunde waren schon während der Probenzeit anwesend. Ein gemischtes Publikum aus Aristokratie, Kulturfunktionären, Künstlern, Jugendlichen und Bauern der Umgebung fand sich am Tag der Aufführung ein:

[V]on der Früh an [sind] die schönsten und elegantesten Wagen aus Wien gekommen. [...] der amerikanische Offizier Palmer und seine Frau Marga, die einen schicken, weißen offenen Sportwagen fuhr. Und es waren Fritz Riedl und Joana Thul dort und eine Menge bildender Künstler aus dem Freundeskreis. Und natürlich auch Verwandte und Bekannte von Weis-Ostborns und Lampersberg.<sup>14</sup>

Ebenso kamen Kurt Schwertsik, Ernst Kölz, Hans Kann, Gerhard Rühm, das Ehepaar Uexküll. So entstand ein eigener Kontrast von ländlichem Ort (Heustadel), inhaltlicher Moderne in Form einer dichterischen und musikalischen Abstraktion, und formaler Tradition durch die Musiker im Frack und das städtische Publikum.

Bernhards erster Einakter, *die erfundene*, weist eine Nähe zu Genets *Zoffen* (*Les Bonnes*) auf. Bernhard hatte ja die Aufführungen des Theaters am Fleischmarkt 1958 wiederholt besucht.<sup>15</sup> Neben der sprachmächtigen Person der Erfundenen spielt ein Diener die Rolle dessen, der sich auch ohne Text



zu wehren weiß. Die Erfundene existiert, wie der Name schon andeutet, in der Einbildung des Dieners. Frische Luft, das geöffnete Fenster sind ihr Tod: „Unterstehen Sie sich, das Fenster zu öffnen! / Die völlige Abgeschlossenheit von der Außenwelt / beweist mir, daß ich lebe!“<sup>16</sup> Durch das Öffnen des Fensters führt er schließlich ihren Tod herbei, ohne sich aus seiner Rolle befreien zu können. Nun ist es die für das Publikum unsichtbare Figur der Wirklichen, der er zu Diensten ist.

Bernhard hat Dramaturgie, Figuren und Themen aus diesen frühen Werken in spätere übernommen. Die Erfundene ist eine Vorstufe zur Gestalt der Guten in Bernhards erstem abendfüllenden Theaterstück *Ein Fest für Boris* (1967).<sup>17</sup> Auch die Gegenüberstellung von sprachmächtigen und textreduzierten Figuren, die Bernhards spätere Theaterstücke kennzeichnen, ist in diesem ersten Einakter vorweggenommen. Und wie viele spätere Dramen auch, schließt dieser Einakter bereits überraschend mit dem Tod einer Figur, ganz in Entsprechung zu der von der Wiener Gruppe postulierten Poetik der Störung, der Unordnung und Verwirrung des Publikums.

*Rosa*, der zweite Einakter von Thomas Bernhard, handelt von einem Lustmörder, der kurz nach seiner Tat mit der Mädchenleiche und dem Vollmond Zwiesprache hält und den vorbeikommenden Polizisten durch Vorspielen einer Liebeszene zu täuschen versteht. Die poetische Künstlichkeit des Dargestellten wurde von der Kritik ignoriert. Eine scheinbare Realitätsnähe wurde als „geringer dichterischer Aufwand“ kritisiert: „[W]as gesprochen wird, könnte jeder Hitzemörder vom kalten Gang [...] auf der nächsten Wachstube zu Protokoll gegeben haben.“ Ein Vergleich mit der Reportage wurde gezogen, die Form scheint „betont gegen jede hergebrachte Form gebracht, ohne dafür eine wirklich neue zu setzen.“<sup>18</sup> Wie spätere Lokalisierungen der Prosa und Dramen durch konkrete Ortsnamen ist auch hier die Realitätsnähe als funktionale Künstlichkeit zu verstehen. Auch in diesem Einakter klingen Motive an, die in den späteren Dramen wiederzufinden sein werden. So spricht der Mörder von der „Zwangsjacke, aus der [er] nicht mehr herauskann.“<sup>19</sup> Die Jacke wird für Bernhard Synonym für die Rolle, die er den Schauspielern zu spielen gibt. In *Am Ziel* (1981) wird die Mutter zum Schriftsteller sagen: „Sie ziehen Ihren Figuren / auch eine entsetzliche Jacke an / Allen ihren Figuren / Und sie können ihre Jacke nicht / ausziehen wie sie / der Sie ihre Jacke ausgezogen haben / Sie stecken alle ihre Figuren in entsetzliche Jacken [...]“<sup>20</sup>

In *frühling*, dem dritten Einakter, spürt eine Sopranistin ihren nahen Tod; sie hat ihren künstlerischen Höhepunkt überschritten, die Vollkommenheit, die sie anstrebte, würde sie nicht mehr erreichen. Der sie behandelnde Arzt

stellt ihren Totenschein aus, sie wird von Leichenträgern in den mitgebrachten unsichtbaren Sarg gelegt. Die Sängerin und der Arzt werden wesentliche Figuren von Bernhards zweitem abendfüllenden Theaterstück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1972) sein. Dort hat sich die Sängerin zur „Koloraturmaschine“ entwickelt. Sie hat jene im Einakter noch als unerfüllbar ersehnte Vollkommenheit erreicht. Damit ist sie allerdings ebenfalls an einem Schlusspunkt angekommen, aus ihrer kreativen Künstlerschaft wurde reproduzierende Artistik, die Fähigkeit, die perfekte Wiederholung herzustellen. Und wie *frühling* endet *Der Ignorant und der Wahnsinnige* mit der „Erschöpfung, nichts als Erschöpfung“ der Sängerin.

Gespielt wurden die Minidramen von Schauspielern des Ensembles am Fleischmarkt: Bibiana Zeller (die Erfundene), Thomas Rauchenwald (der Diener in *die Erfundene* und ein Mörder in *rosa*), Barbara Franzen (Rosa in *rosa*, das Stubenmädchen in *frühling*), Herta Frauland (die Sängerin in *frühling*), Georg Bucher (der Arzt in *frühling*) vom Stadttheater Klagenfurt.<sup>21</sup> Bibiana Zeller gab die erfundene „echt vertrottelt und nasal, herrlich gespielt. Es haben einige damals gesagt, die Stücke wären ja an und für sich gar nicht so gut, aber wenn sie so gebracht werden, dann wirken sie.“<sup>22</sup> Ein Resümee, das Thomas Bernhard insofern lebenslänglich beherzigte, als er immer auf den ersten Bühnen als Aufführungsorte für seine Dramen bestand und Aufführungsrechte prinzipiell nie an alternative Bühnen oder Provinzbühnen gab.

In der kleinen von Gerhard Lampersberg komponierten Oper *köpfe* wirkten Marie-Thérèse Escribano (die erste), Maja Weis-Ostborn (die zweite) sowie Lilly Greenham, Thomas Rauchenwald, Ekke Wintschnig und Günther Seirer als drei Liliputaner, ein Mann und Stimmen mit. Marie-Thérèse Escribano und Maja Weis-Ostborn waren „von Natur aus hoch begabte Komikerinnen, nicht nur Sängerinnen.“<sup>23</sup>

Bernhard distanzierte sich in einem Leserbrief von der Aufführung und wandte ein, dass „die Darbietung auf der Bühne mit dem Text nur sehr wenig zu tun gehabt hat.“<sup>24</sup> Der in Hochdeutsch geschriebene Text wurde als Dialekt gesprochen, weil „Thomas Rauchenwald nicht hochdeutsch konnte.“<sup>25</sup> Die Kostüme der Oper *köpfe*, die in der Presse große Anerkennung fanden, waren aufwendig und farbenfroh: Das Kleid der Maja „war kugelrund, orangerot, wie ein Ballon, und auf dem Kopf hatte sie eine Bastperücke. Das hat wunderbar ausgesehen. ‚ich verbringe meine tage in traurigkeit‘, hat sie gesungen.“ Demgegenüber trug Marie-Thérèse Escribano „ein kurzes Seidenfädchen“, und sie hat

immer so bewußt und betont den Hintern herausgereckt, wie ein Pfau. Ihre Komik war umwerfend, nicht nur ihre Stimme [...]. Zum Schluß hat die Maja auf einem Schaukelpferd geschaukelt, „willst du nicht meine kirschen kosten“ und „nein, nein, geh nicht fort“, hat sie gesungen.<sup>26</sup>

Ein ursprünglich im Libretto enthaltener „nicht komponierbarer Nachttopf“ wurde durch das poetischere „Schaukelpferd“ ersetzt.<sup>27</sup> Der Nachttopf fand allerdings als „Anleihe an die im frühen Volkstheater übliche Fäkalkomik“<sup>28</sup> dann wiederum Eingang in ein späteres Werk von Thomas Bernhard. In *Einfach kompliziert* (1986) holt der alte Schauspieler den unterm Bett verwahrten Nachttopf, trägt ihn durch eine Tür aus dem Blickfeld des Publikums und sorgt durch eine geräuschvoll gezogene Klospülung dafür, dass das Publikum phantasievoll das abwesende Bühnengeschehen projiziert.

Nicht nur die Fäkalkomik, auch die physische Unvollkommenheit wird als Anleihe beim vor-aufklärerischen Volkstheater als Tabubruch (wie ihn auch die Wiener Gruppe programmatisch forderte) bewusst inszeniert.<sup>29</sup> Die „Liliputaner“, die kleinwüchsigen Männer, die mit hohen und hässlichen Stimmen wild durcheinander „Köpfe [...] ab / Ab [...] die Köpfe“ rufen, weisen auf Bernhards späteren Dramenkosmos. Auch in *Ein Fest für Boris* werden die invaliden Gäste politisch bewusst inkorrekt als „beinlose Krüppel“ angesprochen. *Ein Fest für Boris* zitierte auch mit dem ursprünglich projektierten Titel *die jause* die Zeit der Wiener Avantgarde: Gerhard Rühm hatte für das 1. *Literarische Cabaret* 1958 ein Wiener Dialektstück mit diesem Titel verfasst.<sup>30</sup> Ursprünglich für das 1964 gegründete Europa-Studio der Salzburger Festspiele geschrieben, sandte Thomas Bernhard das fertiggestellte Stück *Die Jause* im Oktober 1965 nach Salzburg und übertrug dem Suhrkamp-Verlag die Theaterrechte. Als Salzburg im Dezember 1965 eine Aufführung absagte, da „der Inhalt für eine sommerliche Festspielaufführung zu düster“ sei, bemühte sich der Suhrkamp-Verlag, das Stück in der BRD zur Aufführung zu bringen, verlangte dafür allerdings einen „im gesamten deutschsprachigen Raum verständlichen Titel“.<sup>31</sup> Fast drei Jahre später übergibt Bernhard dem Verlag das überarbeitete Stück, „das sich ziemlich verändert hat und mir Spaß macht. Wie das Theater überhaupt, mit dem ich ja angefangen habe. Der Titel ist EIN FEST FÜR BORIS.“<sup>32</sup> In Unkenntnis der frühen Einakter, auf die Bernhard in seinem Brief nur implizit hinwies, wurde *Ein Fest für Boris* von der Kritik als erstes Bühnenwerk des „Lyrikers und Prosaschriftstellers Thomas Bernhard“ rezipiert.

Der überarbeitete Erstdruck der *rosen der einöde*, datiert mit „tonhof im frühjahr 1958“, ist durchwegs in der von H.C. Artmann zur Methode erho-

benen Kleinschreibung veröffentlicht;<sup>33</sup> Bernhards erster Roman *frost* (1963) wies diese Kleinschreibung nur mehr in der Titelgestaltung durch den Insel-Verlag auf. Aber nicht nur diese Äußerlichkeit zeugt von der Nähe zur Avantgarde: Seit der Zeit auf dem Tonhof hatte Bernhard seine frühen „idyllisierenden Schreibanfänge“ zugunsten einer „stilistischen Verknappung“ und eines „neuen lakonischen Schreibgestus“ verlassen.<sup>34</sup> Auch die „Arbeitsmethode“ der „Isolation“ – wie Bernhard es in einem unveröffentlichten, Herbert Gamper zugänglichen Kommentar selbst beschrieben hat – hatte für ihn ebenso wie für die Wiener Gruppe eine theoretisch beglaubigte zentrale Bedeutung: Wie die Vertreter der Wiener Gruppe löste auch Bernhard die Begriffe aus ihrem herkömmlichen Kontext von Bedeutungen; in einem weiteren Schritt unterließ er jedoch die damals üblichen Wortmontagen zur Freilegung verborgener Bedeutungen, sondern schaffte ein ihm eigenes, wilentliches „System von Bedeutungen“.<sup>35</sup>

Publikum und Rezensenten schienen angeregt, aber auch ratlos den aufgeführten abstrakten Werken gegenüber, die „durch blitzlichtartige Sentenzen und Szenenausschnitte sehr realistische Gedanken aufwerfen, die wiederum dazu verführen, hinter dem Vorhang fließender Worte und serieller Töne eine ganz bestimmte Aussage zu suchen.“<sup>36</sup> „Zwischen Kabarett und Experimentierstube“ wurden die Werke in der Kritik angesiedelt. Bernhard brachte in den frühen Einaktern ebenso wie in den zahlreichen späteren Dramen die „voraufklärerische Situationskomik ins spätbürgerliche Bildungstheater.“<sup>37</sup> Angeregt durch die Beschäftigung mit der europäischen Theatergeschichte während seines Studiums am Salzburger Mozarteum und durch die Rezeption der französischen Avantgarde (Beckett, Ionesco, Genet und Artaud) in den fünfziger Jahren ließ er die dem Drama von der bürgerlichen Aufklärung ausgetriebenen komödiantischen Elemente wieder aufleben. Die satirische Dimension und die Kritik an der Gesellschaft wurden bei der Aufführung dieser frühen Werke allerdings ebenso wenig beachtet wie bei der Uraufführung von *Ein Fest für Boris* (29. Juni 1970).

## Trennung vom Tonhof und Holzfällen

Bernhard hatte den Tonhof bereits vor der Eröffnung des Stadltheaters verlassen. Um diese Distanz zu unterstreichen, stilisiert er sich in einem (die Besprechung Wolf in der Maurs korrigierenden) Leserbrief vom 13. August 1960 „als erst zur Premiere erschienene[r] verblüffte[r] Autor.“<sup>38</sup> Nach der

Aufführung seiner Texte im Sommer 1960 beim „Mini-Festival“ in Maria Saal kam es dann zum Bruch der Freunde. Lampersberg gab finanzielle Gründe als Ursache an, „weil sich Bernhard im teuersten Hotel in Klagenfurt eingemietet hat“.<sup>39</sup> Immer wieder wurden auch schlechte Kritiken der Aufführungen als Auslöser genannt, allerdings hatte lediglich Wolf in der *Maur* in der Wochenpresse nicht durchgehend positiv berichtet und den oben erwähnten Leserbrief Bernhards ausgelöst.

Mit den Tonhof-Einaktern hatte Bernhard seine „persönliche Abrechnung mit ‚den Guten‘, die sich der besitzlosen Außenseiter annehmen, um mit ihnen ihr frivoles Machtspiel zu treiben,“<sup>40</sup> eingeleitet. Bereits das Libretto zu *Köpfe* enthält mit dem von den Liliputanern vorgetragenen Refrain „Die Köpfe [...] ab [...]. Ab [...] die Köpfe“ Verbalaggressionen, die Thomas Bernhard auch privat als Ausdruck des Ärgers über ignorante Dummheit äußern konnte.<sup>41</sup> Auf einer die Biographie Thomas Bernhards berücksichtigenden Interpretationsebene lässt sich der Einakter *die erfundene* auch als Emanzipation des Autors von seinen einstigen Gastgebern lesen. Die Erfundene rät ihrem Diener entschieden: „Halten Sie nicht soviel von dem, was Sie umgibt, / diese lächerliche Ansammlung antiquierter / Befähigungen und Kunstgegenstände!“<sup>42</sup> Sie fordert ihn auf, sich vom Überkommenen zu befreien, sich von der als Avantgarde verkleideten Tradition – vom „Komponisten in der Webern-Nachfolge“, wie es Bernhard später in *Holzfällen* formuliert – zu lösen und vor allem auch, sich nicht einschüchtern zu lassen vom Antiquitäten-Mobiliar, mit dem der Tonhof in allen Räumen eingerichtet war. Diesen Interpretationsversuch zu Ende gedacht, hatte Bernhard bereits im frühen Einakter *die erfundene* seinen Weg erkannt und ausgesprochen: Der Diener – als der Autor Thomas Bernhard – nimmt den Rat der *Erfundenen* an und befreit seinen Kopf von allen wirren Phantasien durch das Öffnen des Fensters und die hereinströmende frische Luft. Seiner Position als Diener – und Autor – bleibt er treu: Von nun an ist es „die Wirkliche“, respektive die gesellschaftliche Wirklichkeit, der er mit seinem Talent zu Diensten steht.

Die der Erstveröffentlichung von *in hora mortis* (1958) noch vorangestellte Widmung an Lampersberg – „seinem einzigen und wirklichen Freund“, dem er im richtigen Augenblick begegnet sei – fehlte demnach bei der Neuauflage 1985. Im Jahr davor, 1984, war – in unmittelbarem Zusammenhang mit einer alkoholisierten Entgleisung Gerhard Lampersbergs im Haus der Familie Altenburg<sup>43</sup> – der Roman *Holzfällen* erschienen, der als unschönes Portrait der Wiener Gesellschaft gelesen wurde und wegen angeblicher Verletzung der Persönlichkeitsrechte durch Beschlagnahme in den österreichischen Buch-

handlungen nicht nur in die Literaturgeschichte einging.<sup>44</sup> Bernhard Doppler nannte *Holzfällen* „von einem Körperzustand ausgehende Geschichtsschreibung.“<sup>45</sup> *Holzfällen* trägt den mehrdeutigen Untertitel *Eine Erregung*.

Sowohl privat wie auch im Kontext des Romans bezeichnete Thomas Bernhard die fünfziger Jahre als „ein *entscheidendes* Stück“ seines Lebens.<sup>46</sup> „Eine Zeitlang gehen wir mit Menschen in eine Richtung, dann wachen wir auf und kehren ihnen den Rücken.“<sup>47</sup> Bereits Mitte der sechziger Jahre hatte sich Bernhard von der Avantgardebewegung distanziert.<sup>48</sup> Wäre er geblieben, hätte er sich verloren, resümierte Thomas Bernhard zu dieser frühen künstlerischen Phase.<sup>49</sup> In *Holzfällen* spricht er es ebenso deutlich aus: „Wenn ich nur ein paar Tage länger in ihrem Haus in Maria Zaal geblieben wäre, dachte ich auf dem Ohrensessel, es hätte meinen sicheren Tod bedeutet.“<sup>50</sup> Distanz zu halten, war für ihn überlebenswichtig. Vom Tonhof hatte ihn zusätzlich ein Ansinnen auf bisexuelle körperliche Nähe vertrieben, dem er sich durch Flucht entzog.<sup>51</sup> Entgegen der Hoffnung des Verlegers verschärfte Bernhard in Überarbeitungen das Manuskript von *Holzfällen*: Ursprünglich hatte Auersberger im Manuskript junge Schriftsteller nur „um sich gehabt“, in der gedruckten Fassung hatte er sie dann „in seinem Bett“.<sup>52</sup>

Die Darstellung von Sexualität war Ende der 1950er und Anfang der 60er Jahre tabu, umso freizügiger wurde der Umgang damit von den Avantgardisten gefordert: im Leben ebenso wie auf der Bühne. „Artmann kommt grinsend in den Garten und erklärt das Vögeln zum wahrhaft poetischen Akt.“<sup>53</sup> Für die Nummer *kuss und liebe* im 2. *Literarischen Cabaret* (1959) verdeutlichten akustische und visuelle Mittel die Szene: Neben einem „erotischen geremmel“ fungierten der simultane Einsatz von „brunstgeschnaufe von schildkröten im lautsprecher“, ein projizierter Film über „das holzfällertum“ [!] sowie ein langgezogener Dur-Akkord „eines plötzlich hinter dem diwan sich emporreckenden streichertrios“ als sexuelle Imaginative.<sup>54</sup>

Der Roman *Holzfällen* war die asexuelle Antwort des „Anarchisten des Geistes“ (Bernhard) auf Zudringungen dieser Art. Denn während Artmann „Vögeln zum wahrhaft poetischen Akt“ erklärte, *erregte* Bernhard eine ganz andere, von allen verlachte Vorstellung: „Bernhard erklärt beim Frühstück, unter dem Gelächter der anderen, er werde in 20 Jahren den Literaturnobelpreis bekommen.“<sup>55</sup> Für ihn zählten nur „das Genie, der große Künstler, der geistige Mensch“.<sup>56</sup>

Bereits in der Erzählung *Amras* (1964) symbolisiert ein alter Holzfäller „ein Tier, das ein Mensch ist“, mit scheinbar alleinigem „Recht auf die Landschaft“ – ein homoerotisches Verhältnis, von dem sich der Erzähler durch die Macht

der Worte befreien kann: „Ich sage noch zu unseren Holzfällern Bosphorus, und sie fürchten sich.“ Die Angst, durch die Trennung ausgeschlossen zu werden, wird überwunden durch Rückbesinnung auf sich selbst, den Willen, „in mir selbst“ weiterzumachen.<sup>57</sup> In *Holzfällen* (1984) werden *Wald, Hochwald, Holzfällen* zu „Lebensstichwörtern“ all jener, die sich schützen vor den frivolen Machtspielen, vor der Gemeinheit, ausgehört und heruntergemacht zu werden. „*In den Wald gehen, tief in den Wald hinein, [...] sich gänzlich dem Wald überlassen*, das ist es immer gewesen, der Gedanke, nichts anderes, als selbst Natur zu sein. *Wald, Hochwald, Holzfällen, das ist es immer gewesen.*“<sup>58</sup>

„Da ich nun einmal nicht imstande war, die Menschen vernünftiger zu machen, war ich lieber fern von ihnen glücklich“ – als Motto ist dieser Voltaire-Satz dem Roman *Holzfällen* vorangestellt. Ähnlich hat es auch Konrad Bayer (1932–1964) gesehen: „Ich bin einfach nicht einverstanden, würde gerne an eine Menschheit glauben, die das ist, wofür sie sich hält.“ Bernhard hatte wie Bayer „einen nichtfaschistoiden Anspruch [...] an einen höheren Menschentypus, einen intelligenteren Menschen, den er um sich herum allzu wenig gesehen hat“, <sup>59</sup> resümierte Ferry Radax, der bereits am ersten „acte poetique“ am 22. August 1953 teilgenommen<sup>60</sup> und später mit beiden, sowohl mit Thomas Bernhard als auch mit Konrad Bayer zusammengearbeitet hatte.<sup>61</sup> Und Ferry Radax hat auch Konrad Bayers Wohnung, den Ort seiner Selbsttötung, die Küche mit improvisiertem Nachtlager, wo Bayer in der Nacht vom 9. auf den 10. Oktober 1964 seinem Leben durch Gas ein Ende gesetzt hatte, photographisch dokumentiert.<sup>62</sup> In seltsamer Deckungsgleichheit mit dem Tötungsritual des Freundes inszenierte auch Thomas Bernhard einen Selbstmord: Eines Nachts kündigte er Gerhard Lampersberg seinen Selbstmord an. Der per Taxi herbeigeeilte Lampersberg fand ihn in der Wohnung der „Tante“ auf „einer Matratze in der Küche“ – den Gashahn *nicht* aufgedreht.<sup>63</sup> Selbstmord war wiederholt Thema in Bernhards literarischen Werken. Die Selbsttötung und das Begräbnis der Joana Thul (1922–1976) stehen im Zentrum von *Holzfällen*.

Der Ich-Erzähler in *Holzfällen* sieht sich nach langjähriger, bewusst gewählter Abwesenheit aus der Stadt unversehens mit seiner Vergangenheit konfrontiert. Durch die Nachricht vom Selbstmord einer Freundin emotional verunsichert, nimmt er die unvermutet am Graben ausgesprochene Einladung des Ehepaares Auersberger zum künstlerischen Essen am Abend des Begräbnistages an. Die dort versammelte Gesellschaft – seit dreißig Jahren unverändert in Habitus und Gestus – ruft ihm die gemeinsame Vergangenheit in Erinnerung: „Für das Künstlerische, nicht für die Kunst, immer nur *für*



*das Künstlerische* hatte ich mich damals vor fünfunddreißig Jahren entschieden, endgültig [...]. Dem Auersberger verdanke ich, daß ich die Kehrtwendung in die künstlerische Welt gemacht habe.“<sup>64</sup> Und er monologisiert darüber, „was alle diese Menschen in diesen dreißig Jahren aus sich gemacht haben.“<sup>65</sup> Sie sind „hoch dekorierte Provinzkünstler“, die „selbst gar nicht wissen, daß sie es zu nichts gebracht haben“.<sup>66</sup> „Sie alle haben ganz einfach nicht *das Höchste* erreicht und *nur dieses Höchste*, denke ich, dachte ich, ist *Befriedigung*.“<sup>67</sup>

Die Obsession der Bernhard-Figuren, wie auch seine eigene, ist nichts Geringeres als der höchste Anspruch, verbunden mit dem Wissen um ein lebenslanges Scheitern und Ringen um Künstlertum: „[J]e mehr Anläufe desto besser“<sup>68</sup>, schrieb Bernhard seinem Verleger. Und in den poetologisch selbstreflexiven Theatertexten resümiert der Schriftsteller:

Alle Schriftsteller sind gescheitert / es hat immer nur gescheiterte Schriftsteller gegeben / Auch Shakespeare / ich sagte doch alle / sie gehen alle davon aus / daß sie scheitern / wenn sie etwas wert sind / Nur die Stumpfsinnigen die Minderwertigen / haben nicht einmal diesen Gedanken / der Gedanke zu scheitern / ist der wesentliche Gedanke.<sup>69</sup>

Beckett hat es umschrieben mit „scheitern, nochmals scheitern, besser scheitern“ und letztendlich entspricht dieser Gedanke auch der Forderung der Wiener Gruppe nach offener Struktur, nach einem nicht-abgeschlossenen Werkbegriff. *Ans Ziel* kommt man sowieso nie, denn „Ist es nicht so daß wir immer enttäuscht sind / wenn wir irgendwo ankommen?“<sup>70</sup> Das Scheitern als Lebensthema wird Bernhard in zahlreichen Dramen immer wieder aufgreifen, in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, *Die Macht der Gewohnheit*, *Der Schein trügt*.

Mit der Frage des Künstlerischen, mit dem Prozess des künstlerischen Arbeitens hat sich Bernhard ebenfalls in den Dramen auseinandergesetzt. In *Die Jagdgesellschaft* stellt er sich dem Vorwurf entgegen, dass es sich in seinen Dramen um eine realistische Abbildung der Wirklichkeit handle. Auf den Anwurf, dass die literarische Figur des Schriftstellers die ganze Jagdgesellschaft genau beobachte und dass man befürchten müsse, sich auf der Bühne wiederzufinden, antwortet der Schriftsteller, dass er tatsächlich eine Komödie schreiben werde, in der alle Figuren ihre Rollen spielen werden „und möglicher Weise gnädige Frau wird gesagt / ich selbst sei in meinem Theater / Aber es ist ein anderer“.<sup>71</sup>

In *Am Ziel* erklärt der Schriftsteller der Mutter den künstlerischen Schaffensprozess abermals. Gerade am Theater sei der Prozess mit der Vorlage des Theatertextes noch lange nicht abgeschlossen. Der Text sei als „Stück“



im doppelten Sinne auch als Teil des noch folgenden Prozesses zu verstehen. Denn gerade beim Theater komme der Schriftsteller an den Schauspieler, der sich die Rolle, die „Jacke“, die der Autor für ihn bereitgelegt habe, aneignen und anpassen müsse.

SCHRIFTSTELLER Tatsächlich sind es Jacken / entsetzliche Jacken / in die ich meine Figuren hineinstecke / aber sie schlüpfen ja alle freiwillig hinein / es sind ja Schauspieler / ... / Der Schauspieler wünscht sich / eine entsetzliche Jacke / je entsetzlicher die Jacke ist / die ihm der Schriftsteller verpaßt hat / desto besser / die entsetzlichste Jacke / für den größten Schauspieler /  
MUTTER Wie wenn Sie diese Leute / alle verrückt machen wollten / wie wenn Sie Lust hätten / sie in den Wahnsinn zu treiben /  
SCHRIFTSTELLER Ach nein / so ist es nicht / im letzten Moment entschlüpfen all diese Figuren / ihrer Jacke / sie reißen sich die Jacken herunter bevor sie ersticken / es ist noch kein Schauspieler / in der Jacke erstickt / die ihm der Schriftsteller angezogen hat / die tödliche Jacke nicht / nicht die tödliche Jacke [...].<sup>72</sup>

Sosehr *Holzfällen* autobiographisch scheint, Thomas Bernhard hat einmal mehr „in lapidarer Setzung Literatur und Realität zusammengezwungen.“<sup>73</sup> Bernhard ging es nicht um persönliche Kenntlichmachung in seinem Werk, im Gegenteil. Er arbeitet an der „Übersetzung in die von der Lebensrealität streng zu scheidende Künstlichkeit (der Kunstwirklichkeit).“<sup>74</sup> „Nicht getroffen soll irgendein Mensch von meiner Arbeit sein, sondern meine Arbeit soll völlig unbillig als Kunstwerk erkannt werden. Was wohl nur an einer erstklassigen Bühne mit ganz und gar erstklassigen Leuten möglich ist“<sup>75</sup> – so lautete seine maßgebliche Forderung für die Inszenierung seiner Dramen.

Ähnlich wie die Mitglieder der Wiener Gruppe, die trotz einer öffentlich zur Schau gestellten „verachtung für das theater“<sup>76</sup> eine starke Affinität zum Theater hatten,<sup>77</sup> desavouierte auch Thomas Bernhard als „Theaterhasser“ in Interviews (im Einklang mit seinen Prosa-Protagonisten) den Theater-Routinebetrieb in provozierenden Radikalbeschimpfungen: So galt ihm das Burgtheater als „Inbegriff der Provinz“, als „Ringstraßenstrand“, als „allererstes Theaterbordell der Welt“ und „Stücke-Vernichtungsanstalt.“<sup>78</sup> Und entwarf doch gleichzeitig ein Konzept für die Leitung des Burgtheaters<sup>79</sup> und schrieb achtzehn abendfüllende Dramen, darunter Dramen für von ihm besonders verehrte Schauspieler (*Minetti*, *Ritter Dene Voss*), und ebenso viele Dramolette.

Beim *ius primae noctis* für die Uraufführung seiner Dramen bestand Bernhard auf den Tempeln der Hochkultur: Salzburger Festspiele und Burgtheater

oder zumindest eine große deutsche Bühne. Im April 1973 stellte er für die Vergabe der Aufführungsrechte klar, dass ihm wenige Spitzenaufführungen an ersten Häusern genügen und die Rechte sonst nicht vergeben werden sollen.<sup>80</sup> Neben der Qualitätssicherung handelte er auch im Wissen, dass das Publikum der Kellertheater weitgehend aus dem Umfeld von Künstler und Künstlerinnen und Intellektuellen kam, die sich nicht provozieren ließen, sondern die Tabubrüche wie auf einem Atelierfest genossen.<sup>81</sup> Die Provokation funktionierte allerdings in hochkulturellen Einrichtungen. Bernhards Augenmerk auf „psychologische Wirkung“ scheint der Homöopathie zu entstammen: Heile Gleiches mit Gleichem, bekämpfe es von innen heraus, stelle jene Gesellschaftsschichten auf die Bühne, die im Publikum sitzen, halte ihnen den Psyche-Spiegel vor. „wirklichkeit auszustellen, und damit, in konsequenz, abzustellen“ hieß auch die Forderung des literarischen Cabarets der Wiener Gruppe.<sup>82</sup> Auch die Mitglieder der Wiener Gruppe suchten nach dem „psychologischen Moment“ im Publikum: „was muss man machen, dass man die und die psychologische Wirkung erzielt“.<sup>83</sup>

## Inszenierung der Welt

Die barocke Metapher *Die ganze Welt ist Bühne* hatte Thomas Bernhard für sich persönlich ebenso wie für seinen literarischen Schaffensprozess verinnerlicht: „[E]s ist alles finster, wenn die Worte auftauchen, wird es allmählich Licht auf der inneren Bühne“ erzählt er Ferry Radax in Hamburg.<sup>84</sup> Im *Kulterer* (1962) verhandelt er die Welttheatermetapher des Barock literarisch: Die Welt ist nur mehr als Inszenierung, als Abbild von Inszenierungsritualen wahrnehmbar. Thomas Bernhard arbeitete ganz bewusst auch an einer Inszenierung der Wirklichkeit, als Dramaturg, Regisseur und Schauspieler. In seinen immer wieder als Dokumente gesendeten ORF-Interviews mit Krista Fleischmann – *Monologe auf Mallorca* (1981), dem Interview zu *Holzfällen* (1984) und *Die Ursache bin ich selbst* (1988) – begegnen wir keinesfalls der Privatperson Thomas Bernhard, sondern sind Zeuge einer kalkulierten Inszenierung einer Figur, des literarischen Schriftstellers Thomas Bernhard für eine breitere Öffentlichkeit. Thomas Bernhard setzte die in seinem Studium am Mozarteum erworbenen Kenntnisse in Schauspiel und Dramaturgie nicht nur als *dramatischer Schriftsteller* ein, sondern auch für die virtuos verkörperte Selbstinszenierung. In den drei oben genannten Interviews lässt Bernhard durch ein immer wieder nachgesetztes „nicht?“ bewusst die Möglichkeit offen, dass alles auch ganz anders sein könnte.

Ich darf nicht leugnen, daß auch ich immer zwei Existenzen geführt habe, eine, die der Wahrheit am nächsten kommt und die als Wirklichkeit zu bezeichnen ich tatsächlich ein Recht habe, und eine gespielte, beide zusammen haben mit der Zeit eine mich am Leben haltende Existenz ergeben, wechselweise ist einmal die eine, einmal die andere beherrschend, aber ich existiere wohlgemerkt beide immer. [...] Wie gut, daß wir immer eine ironische Betrachtungsweise gehabt haben, so ernst uns immer alles gewesen ist. Wir, das bin ich.<sup>85</sup>

Für die Öffentlichkeit und das Feuilleton sprach Bernhard wie seine Figuren und nichts lag näher, als das eine für das andere zu nehmen. Nicht wenige seiner Bekannten und Freunde meinten sich auch auf der Bühne wiederzuerkennen. „So reden wir ja ununterbrochen, das ist ja nichts Neues!“<sup>86</sup> Und in der Bühnenfigur des dramatischen Schriftstellers der Theatertexte glaubten sie das Alter Ego des Autors zu entdecken. Bernhard montierte die Wirklichkeit und nahm sich bei alledem nicht aus: Viele Einfälle stammten aus dem Lebensalltag und die fürchterlichsten Gestalten „teilen mit dem Autor seine Lebensgeschichte, seine Lektüre-Vorlieben“.<sup>87</sup>

Dadurch ergab sich etwas, was auch die Protagonisten der Wiener Gruppe als Aufhebung der Grenze zwischen Theater und Wirklichkeit angestrebt hatten. Aus dem Spiel von künstlerischer und außerkünstlerischer Realität konnte in den 60er Jahren noch Ernst werden: Gerhard Rühm hatte 1959 ein Dialektgedicht veröffentlicht, das von einem Mörder handelt. Viele Jahre später wurde die Polizei auf das Gedicht aufmerksam (gemacht). „Rühm wurde einvernommen und mußte ein Alibi erbringen: „aufhoedn ... schrein die leit / a meada rennt durch wien ... bedaulich ... das i da meada bin.“<sup>88</sup>

Aus dem Fluxus von Schein und Sein entstanden auch zahlreiche Bernhard-Skandale.<sup>89</sup> Erstmals 1955 wurde er als Reaktion auf einen in aggressivem Tonfall verfassten Artikel über das Salzburger Landestheater für *Die Furch* mit einer Ehrenbeleidigungsklage des Intendanten konfrontiert.<sup>90</sup> Es folgte der „Notlichtskandal“ bei den Salzburger Festspielen 1972, wo nach der Uraufführung von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (am 29. Juli) alle weiteren Aufführungen abgesagt werden mussten, weil die absolute Finsternis, die Bernhard am Ende des Stückes gefordert hatte und die der Regisseur nur durch Abschaltung des Notlichtes zu erreichen meinte, feuerpolizeilich nicht genehmigt wurde.<sup>91</sup> Bernhard griff die Abschaltung der Notlichtbeleuchtung in *Der Theatermacher* (1985) als literarischen Topos, als der Lächerlichkeit preisgegebene „Poetik der Finsternis“ wieder auf.<sup>92</sup> *Holzfällen* (1984) wurde unmittelbar nach der Auslieferung in den österreichischen Buchhandlungen beschlagnahmt: 277 Exemplare konnten sichergestellt werden, der Rest dürfte heimlich verkauft worden

sein. Den krönenden Abschluss der Skandalisierungen unterstützte die *Kronen-Zeitung* mit Berufung auf das Theaterstück *Heldenplatz*, das Auftragswerk des Burgtheaters zum Bedenkjahr 1938/1988 und zum Hundertjahr-Jubiläum der Eröffnung des neuen Hauses an der Ringstraße (1888).

Obwohl im *profil* bereits im August und September 1988 Auszüge aus dem unter Verschluss gehaltenen Text veröffentlicht worden waren, entfachten erst die Zitate in der *Kronen-Zeitung* unter dem Aufmacher „Österreich 6,5 Millionen Debile“ am 7. Oktober jene Aufregung, die die in- und ausländische Öffentlichkeit bis zum 4. November in Atem hielt. Für den Uraufführungstag wurde eine Demonstration angekündigt, sodass die Premiere unter Polizeischutz und Abladung einer Fuhre Mist vor dem Burgtheater stattfand.

In Abwandlung der aktionistischen Staatswappen-Exzesse von Günter Brus (siehe Abb. 1, S. 158) ließ Bernhard bereits in *frost* (1963) ungeschminkte Verbalattacken (der Staat als „das Bordell Europas“) einfließen; er hatte damit die „affektive Kritik“ als literarische Gattung erfunden. In den achtziger Jahren tönnten die Österreich-Beschimpfungen dann von den Hochkultur Bühnen, Burgtheater und Salzburger Festspiele. Im *Theatermacher* bereits ist Österreich

grotesk / minderbemittelt / ist das richtige Wort / unzurechnungsfähig / ist der richtige Ausdruck / Mozart Schubert / widerwärtige Präpotenz / Glauben Sie mir / an diesem Volk / ist nicht das geringste / mehr liebenswürdig / Wo wir hinkommen / Mißgunst / niederträchtige Gesinnung / Fremdenfeindlichkeit / Kunsthaß / Nirgendwo sonst begegnen sie der Kunst / mit einer solchen Stupidität / *ruft aus* / Kunst Kunst Kunst / hier wissen sie ja gar nicht was das ist / Der wahre Künstler wird in den Dreck gezogen / dem verlogenen dem nichtsnutzigen laufen sie nach / machen den Buckel vor dem Scharlatanismus / ... / ein durch und durch stumpfsinniger Staat / von durch und durch stumpfsinnigen Menschen / bevölkert / gleich mit wem wir reden / es stellt sich heraus / es ist ein Dummkopf / gleich wem wir zuhören / es stellt sich heraus / es ist ein Analphabet / sie seien sozialistisch / sagen sie / und sind doch nur nationalsozialistisch / sie seien katholisch sagen sie / und sind doch nur nationalsozialistisch / sie seien Menschen sagen sie / und sind doch nur Idioten / *er schaut sich um* / Österreich / Austria / L'Autriche / Es kommt mir vor / als gastierten wir / in einer Senkgrube / in der Eiterbeule Europas / ... / Dieses Land / ist das Papier nicht wert / auf dem seine Prospekte gedruckt sind [...].<sup>93</sup>

In *Heldenplatz* hatte Bernhard vier Jahre später die Tiraden auf einen letzten allumfassenden und resignierenden Punkt gebracht, der nichts aussparte, weder Politik, Parteien, Kirche, Zeitungen, noch die Universität:

Was diesem armen unmündigen Volk geblieben ist / ist nichts als das Theater / Österreich selbst ist nichts als eine Bühne / auf der alles verlottert und vermodert und verkommen ist / eine in sich selber verhaßte Statisterie / von sechseinhalb Millionen Alleingelassenen / sechseinhalb Millionen Debile und Tobsüchtige / die ununterbrochen aus vollem Halse nach einem Regisseur schreien / der Regisseur wird kommen und sie endgültig in den Abgrund hinunterstoßen / Sechseinhalb Millionen Statisten / die von ein paar verbrecherischen Hauptdarstellern / die in der Hofburg und auf dem Ballhausplatz sitzen / an jedem Tag vor den Kopf / und am Ende doch wieder nur in den Abgrund gestoßen werden.<sup>94</sup>

Hatte das Publikum auf die Tiraden im *Theatermacher* (1985) noch mit Lachen reagiert, so war es bereits im Vorfeld der Theaterpremiere von *Heldenplatz* zum emotionalisierten Aufruhr gekommen. 1988 trafen die aus dem Kontext gerissenen Sätze auf die verdrängte Scham all jener, die trotz der bekannt gewordenen Anschuldigungen, seine NS-Vergangenheit vergessen zu haben, dem Bundespräsidentenskandidaten Kurt Waldheim (1986–1992) zum Wahlsieg verholfen hatten. Die fast 300 Seiten umfassende Dokumentation des *Heldenplatz*-Skandals beglaubigt jedes Wort des Theatertextes.<sup>95</sup> Bernhard, der noch keiner Premiere seiner Stücke beigewohnt hatte, war trotz seines schlechten Gesundheitszustandes aus Neugier im Burgtheater anwesend.

Das Vermächtnis der Wiener Gruppe, ihre „kritik an staat und wirklichkeit durch kritik an der sprache“, ihre „anti-etatistische und anti-autoritäre haltung, die überschreitung der gattungsgrenzen und der grenzen von kunst“<sup>96</sup>, sind letztendlich auch Determinanten im Werk von Thomas Bernhard. Das Wittgenstein-Erlebnis wurde von der Wiener Gruppe ebenso wie von Thomas Bernhard als Impuls und Bestätigung der eigenen Absichten erfahren; Thomas Bernhards frühe Romane – *Frost* (1963), *Kalkwerke* (1970), *Korrektur* (1975) – lassen Spuren Ludwig Wittgensteins erkennen, um schlussendlich die in *Wittgensteins Neffe* (1982) strukturell angelegte Überblendung der Charaktere von Paul und Ludwig zuletzt im Theaterstück *Ritter, Dene Voss* (1984) zu realisieren.<sup>97</sup> Das aus der Tradition von Dada und Surrealismus von der Wiener Gruppe postulierte Lachen hat Bernhard als enttabuisierendes, vor-aufklärerisches Lachen und mitleidlose Komik aus dem Wiener Volkstheater in seinen Theatertexten inszeniert. Seine gesamten Schriften seien eigentlich komisch, „das Ernste ist der Kitt für das Lachprogramm.“<sup>98</sup> Und die von der Wiener Gruppe aktionistisch schon in der Prozession des *ersten poetischen Akts* praktizierte „gleichsetzung des makabren mit dem poetischen – die im grunde sehr wienerisch ist“<sup>99</sup> hat bei Bernhard den „Begräbnisanzug“ aus großem „Begräbnisanzugsenthusiasmus“ zum Typenkostüm werden lassen.

Betrachtet man das Werk von Thomas Bernhard unter dem Aspekt der Transfiguration des vielfältigen Kosmos der frühen Wiener Avantgarden, scheint es sich kaleidoskopisch zu überblenden und zu spiegeln. Die Begegnung mit den Wiener Avantgardisten war für Bernhard – wie er selbst bestätigte – die entscheidende Initialzündung gewesen, sein Leben dem Künstlerischen zu widmen. Am 18. Juni 1957 hatte er die Bühnenreifeprüfung erfolgreich bestanden: „Das Mozarteum war dann aus. Ich hab die Prüfung und G’schichten g’macht, war fertig, und wie [ich] das Zeugnis g’habt hab, hab ich mir g’schworen, damit will ich nichts mehr zu tun haben, weil mich das nicht interessiert.“<sup>100</sup> Im Juli 1957 war er erstmals bei Gerhard und Maja Lampersberg in Kärnten zu Gast. Am Tonhof bekam er all die Anregungen, die er in großer Selbstdisziplin und mit den höchsten Ansprüchen zu einem weltweit anerkannten (in alle Kultursprachen der Welt übersetzten) literarischen Werk formte. In *Holzfällen* (1984) erinnert er sich:

Denn den Auersberger kennen gelernt zu haben, bedeutete im Grunde die Umkehr zum Künstlerischen, von welchem ich mich ja nach dem Abschluß des Mozarteums schon gänzlich und, wie ich damals glaubte für immer abgekehrt hatte; damals, mit dem Mozarteumsabgang, hatte ich ja plötzlich mit dem sogenannten Künstlerischen nichts mehr zu tun haben wollen, mich für das Gegenteil dessen, das ich als das *Künstlerische* bezeichne, entschieden gehabt, während die Begegnung mit dem Auersberger, wie ich jetzt auf dem Ohrensessel wieder dachte, noch einmal eine totale Kehrtwendung verursacht hatte in mir. Und erst die Begegnung mit der Joana, mit diesem Ausbund des Künstlertums, dachte ich. Für das Künstlerische, nicht für die Kunst, immer nur für das Künstlerische, nicht für die Kunst, immer nur für *das Künstlerische* hatte ich mich damals vor fünfunddreißig Jahren entschieden, endgültig, dachte ich auf dem Ohrensessel, *wenn ich auch gar nicht wußte, was das ist, das Künstlerische*, aber ich hatte mich für das Künstlerische entschieden, wenn ich auch nicht wußte, für was für ein Künstlerisches. Ich hatte mich ganz einfach für den Auersberger entschieden, für jenen Auersberger, der er damals war, vor fünfunddreißig, vor vierunddreißig, ja noch vor dreiunddreißig Jahren gewesen ist, *der künstlerische Auersberger*. Und für die Joana, die durch und durch *künstlerische Joana*. Und für Wien. Und für die künstlerische Welt, dachte ich auf dem Ohrensessel. Dem Auersberger verdanke ich, daß ich die Kehrtwendung in die künstlerische Welt gemacht habe, dachte ich jetzt auf dem Ohrensessel, und der Joana und allem, das damals, eben vor fünfunddreißig Jahren noch, mit dem Auersberger und mit der Joana zusammenhing, das ist die Wahrheit, dachte ich auf dem Ohrensessel.<sup>101</sup>

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), *Thomas Bernhard. Werke in 22 Bänden*. Bd. 10: *Die Autobiographie. Die Ursache. Der Keller. Der Atem. Die Kälte. Das Kind*, Frankfurt/M. 2004, S. 113.
- <sup>2</sup> Vgl. dazu eine Zusammenstellung bei Wendelin Schmidt-Dengler, Von der Schwierigkeit, Bernhard beim Gehen zu begleiten, in: Ders., *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*, Wien 2010, S. 38–59, hier S. 39.
- <sup>3</sup> Vgl. Claus Peymann, Thomas Bernhard auf der Bühne, in: Alfred Pittertschacher, Johann Lachinger (Hg.), *Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard. Materialien*, Weitra 1994, S. 187–199, hier S. 194.
- <sup>4</sup> Oliver Bentz, *Thomas Bernhard. Dichtung als Skandal*, Würzburg 2000, S. 56.
- <sup>5</sup> Bernhard Doppler, Erregung gegenüber den fünfziger Jahren. Holzfällen und der Tonhof, in: Joachim Hoell, Kai Luehrs-Kaiser (Hg.), *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, Würzburg 1999, S. 207–216, hier S. 208.
- <sup>6</sup> Bentz, *Thomas Bernhard*, S. 56 (Teil des Kapitels „Der Tonhof in Maria Saal. Künstlerisches Zentrum der Avantgarde der 50er und 60er Jahre“, S. 56–61); vgl. hierzu auch Maria Fialik, *Der Charismatiker. Thomas Bernhard und die Freunde von einst*, Wien 1992, S. 11. – Das Begräbnis von Joana Thul (1922–1976) am 3. Juli 1976 wird Thomas Bernhard ins Zentrum der Handlung von *Holzfällen* stellen.
- <sup>7</sup> Hilde Spiel, in: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart*. Bd. I, Frankfurt/M. 1980, S. 100.
- <sup>8</sup> Vgl. Herbert Wochinz, *Vom Endspiel zum Theater der Freude*. Photos von Franz Hubmann, Text von Alois Brandstetter, Wien 1994, S. 33. – Wichtiger Motor der Wiener Theateravantgarde der Fünfzigerjahre war auch Erich Neuberg (1928–1967). Er hatte das Theater „49“ am Naschmarkt gegründet und betreute ab 1948 als Regisseur die Produktionen des Studios der Hochschulen. Am 8.4.1954 inszenierte er im von ihm (1951–54) geleiteten Theater am Parkring die österreichische Erstaufführung von Becketts *Warten auf Godot*. In drei Theaterjahren brachte er 25 Inszenierungen: Neben österreichischen Erst- und Uraufführungen engagierte er sich vor allem auch für die während des NS-Regimes unterdrückte französische und anglo-amerikanische Avantgarde. Als Leiter der Fernsehspielabteilung des ORF hat er ab 1956 auch mit frühen Theateraufzeichnungen Fernsehgeschichte geschrieben. Vgl. hierzu Evelyn Itkin, *Erich Neuberg, Eine Ära des österreichischen TV-Theaters. Menschen – Bedingungen – Methoden*, Wien: Univ. Diss. 1992.
- <sup>9</sup> Peter Turrini, in: Christian Baier, Das Fließen der Grenzen. Der Komponist G. Lampersberg und die aufenthaltsame Entstehung seiner Oper „Die Rosen der Einöde“ (Teil 2), in: *Oper der Bundesstadt Bonn* (Hg.), *Magazin für Musiktheater und Konzert*, November 1995, S. 17, zit. n. Bentz, *Thomas Bernhard*, S. 56.
- <sup>10</sup> Vgl. Hans Höller, *Thomas Bernhard*, Reinbek b. Hamburg 1993, S. 146.
- <sup>11</sup> Bernhard, *Werke*, Bd. 15: *Dramen I*, Frankfurt/M. 2004, S. 429.
- <sup>12</sup> Lisbeth Bloemsaat-Voerknecht, *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register*, Würzburg 2006, S. 2. – Joachim



- Hoell listet noch weitere Bühnen- und Musikwerke der Tonhof-Zeit ohne Quellenangaben, in: Ders., *Thomas Bernhard*, München 2000, S. 66f.
- <sup>13</sup> Zum Programm siehe Herbert Wochinz, *Vom Endspiel zum Theater der Freude*, Wien 1994, S. 65. – Für die Folgejahre hat Konrad Bayer (1932–1964) ein Konzept für die Fortsetzung des Tonhof-Theaters entworfen.
- <sup>14</sup> Jeanne Ebner, Eine Bombenreklame, in: Fialik, *Der Charismatiker*, S. 17–47, hier S. 21. – Jeannie Ebner (1918–2004) hatte im Wien der Nachkriegsjahre eine literarische Schlüsselperson inne. Sie sortierte die ihr im Café Raimund hinterlegten literarischen Manuskripte für Hans Weigels Anthologie *Stimmen der Gegenwart* und gab von 1968 bis 1979 selbst die Literaturzeitschrift *Literatur und Kritik* heraus. Daneben verfasste sie 26 eigene Bücher: Romane, Novellen, Gedichte. – In *Holzfällen* hatte sie Thomas Bernhard als Jeannie Billroth eingeführt.
- <sup>15</sup> Vgl. Herbert Wochinz, Die Künstler haben ihre Visionen, in: Fialik, *Der Charismatiker*, S. 154–167, hier S. 154.
- <sup>16</sup> Bernhard, *Werke*. Bd. 15, S. 66. Personen sind: Die Erfundene, Der Diener, Stimme der Wirklichen.
- <sup>17</sup> „*Les bonnes* [von Genet], ein wunderschöner Text, hat mich direkt zur ersten Version meines ersten Theaterstückes *Ein Fest für Boris* angeregt, das in seiner ersten Fassung mit *Die erfundene Herrin* betitelt war und von einem Diener erzählte, der sich das Verhalten seiner Herrin vorstellt.“ Zit. n. Sepp Dreissinger (Hg.), *Von einer Katastrophe in die andere. Dreizehn Gespräche mit Thomas Bernhard*, Weitra 1992, S. 102.
- <sup>18</sup> IDM [Wolf in der Maur], Theater am Tonhof. Die Frage bleibt offen, in: Die Wochenpresse vom 6.8.1960 (Nr. 32), S. 11, 14.
- <sup>19</sup> Bernhard, *Werke*. Bd. 15, S. 71–78, hier S. 73.
- <sup>20</sup> Thomas Bernhard, *Stücke in vier Bänden*. Bd. III: *Am Ziel*, Frankfurt/M. 1988, S. 285–387, hier S. 357f.
- <sup>21</sup> Vgl. Jens Dittmar, *Thomas Bernhard. Werkgeschichte. Materialien*, Frankfurt/M. 1990, S. 41 und 43.
- <sup>22</sup> Jeanne Ebner, in: Fialik, *Der Charismatiker*, S. 20.
- <sup>23</sup> Ebenda.
- <sup>24</sup> In: Die Wochenpresse, vom 13.8.1960 (Nr. 33), S. 14.
- <sup>25</sup> Gerhard Lampersberg, So reden wir ununterbrochen, in: Fialik, *Der Charismatiker*, S. 48–70, hier S. 53.
- <sup>26</sup> Jeanne Ebner, in: Fialik, *Der Charismatiker*, S. 20f.
- <sup>27</sup> Gerhard Lampersberg, in: Fialik, *Der Charismatiker*, S. 59.
- <sup>28</sup> Hilde Haider-Pregler, „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch-komödiantischem Lachtheater, in: Hanne Castein, Alexander Stillmark (Hg.), *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie*, Stuttgart 1990, S. 153–183, hier S. 178. – Hilde Haider-Pregler hat im SS 2011 an der Universität Wien eine Vorlesung zum Werk des „dramatischen Schriftstellers Thomas Bernhard“ gehalten.
- <sup>29</sup> Haider-Pregler, „Ist es eine Komödie?“, S. 162.
- <sup>30</sup> Gerhard Rühm, *wiener dialektstücke. 1955/1960 (die jause/ nix/ selbstleute. ein krimi-*



- nalstück/ ich suche blumen im benzi / zoen/ dings. ein untergangsstück/ die urlauber/ türen), Frankfurt/M. 2005.
- <sup>31</sup> Bernhard, *Werke*. Bd. 15, S. 452.
- <sup>32</sup> Thomas Bernhard an Karlheinz Braun, den Leiter des Suhrkamp-Theaterverlages, am 18. Mai 1967. Siehe Bernhard, *Werke*. Bd. 15, S. 453.
- <sup>33</sup> Thomas Bernhard, *die rosen der einöde*, Frankfurt/M. 1959 (58 seiten).
- <sup>34</sup> Vgl. Höller, *Thomas Bernhard*, S. 147.
- <sup>35</sup> Herbert Gamper, *Thomas Bernhard*, München 1977, S. 84.
- <sup>36</sup> IDM [Wolf in der Maur] Theater am Tonhof. Die Frage bleibt offen, in: *Die Wochenpresse*, vom 6.8.1960 (Nr. 32) S. 11, 14.
- <sup>37</sup> Hilde Haider-Pregler, Birgit Peter, *Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas Bernhard Lektüre*. Vorwort von Luigi Forte, Frankfurt/M. 2001, S. 27. Vgl. auch Höller, *Thomas Bernhard*, S. 125f.
- <sup>38</sup> Leserbrief Thomas Bernhards, in: *Wochenpresse*, vom 13. August 1960 (Nr. 33), S. 14.
- <sup>39</sup> Gerhard Lampersberg, in: Fialik, *Der Charismatiker*, S. 53.
- <sup>40</sup> Höller, *Thomas Bernhard*, S. 114.
- <sup>41</sup> Vgl. Karl Ignaz Hennetmair, *Ein Jahr mit Thomas Bernhard – Das notariell versiegelte Tagebuch 1972*, Salzburg 2000, S. 175–176.
- <sup>42</sup> Bernhard, *Werke*. Bd. 15, S. 64.
- <sup>43</sup> Vgl. Sepp Dreissinger, *was reden die Leut. 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard*, Salzburg 2011, S. 201f.
- <sup>44</sup> Vgl. Eva Schindlechter, Thomas Bernhard: „Holzfällen. Eine Erregung“. Dokumentation eines österreichischen Literaturskandals, in: Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Huber (Hg.), *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*, Wien 1987, S. 13–58. – Gerhard Lampersberg hatte aufgrund der Hinweise von Hans Haider, dass er als Auersberger in *Holzfällen* desavouiert werde, eine einstweilige Verfügung erwirkt. Er hatte *Holzfällen* nach eigenen Angaben selbst nie gelesen. Vgl. Alfred J. Noll, *Holzfällen vor dem Richter. Juristisches zu Bernhards Kunst und Lampersbergs Ehre*, in: Wolfram Bayer (Hg.), *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Wien 1995, S. 191–210.
- <sup>45</sup> Bernhard Doppler, Erregung gegenüber den fünfziger Jahren. *Holzfällen* und der Tonhof, in: Hoell/ Luehrs-Kaiser (Hg.), *Thomas Bernhard*, S. 207–216, hier S. 216.
- <sup>46</sup> Thomas Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, Wien 1991, S. 93.
- <sup>47</sup> Thomas Bernhard, *Holzfällen. Eine Erregung*, Frankfurt/M. 1984, S. 161.
- <sup>48</sup> „Es gibt eigentlich gar keine Avantgarde bei uns, was viele Leut’ da machen, das ist nicht avantgardistisch, das ist kindisch“, hat er 1967 in einem Interview gesagt (Jeanne Ebner, in: Fialik, *Der Charismatiker*, S. 25).
- <sup>49</sup> Vgl. Dreissinger, *was reden die Leut*, S. 175.
- <sup>50</sup> Bernhard, *Werke*. Bd. 7, S. 15.
- <sup>51</sup> Vgl. Dreissinger, *was reden die Leut*, S. 217 und S. 348.
- <sup>52</sup> Dass *Holzfällen* dennoch kein Schlüsselroman ist, zeigt die internationale Rezeption bis in die USA. – „Holzfällen (Der Auftritt des Burgschauspielers)“ wurde 2005

- vom Publikum des ORF zum „Hörspiel des Jahres“ gewählt. An dritter Stelle fand sich Bernhards *Elisabeth II.*, ebenfalls inszeniert von Ulrich Gerhardt.
- <sup>53</sup> Peter Turrini im Gespräch mit Heiner Hammerschlag 1990, zit. n. Klaus Amann, Die Umgebung des Tonhofes. Über das literarische Leben Kärntens in den fünfziger Jahren, in: *Fidibus* 20, 1 (1992), S. 11–19, hier S. 17.
- <sup>54</sup> Oswald Wiener, das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe, in: Wolfgang Fetz, Gerald Matt (Hg.), *die wiener gruppe*, Wien 1998 (Katalog der Kunsthalle Wien), S. 122.
- <sup>55</sup> Peter Turrini im Gespräch mit Heiner Hammerschlag 1990, zit. n. Amann, Die Umgebung des Tonhofes, S. 17.
- <sup>56</sup> Jeanne Ebner, in: Fialik, *Der Charismatiker*, S. 46.
- <sup>57</sup> Thomas Bernhard, *Amras*, Frankfurt/M. 1964, S. 66, 70, 71, 79. „Die Wunde, die der alte Holzfäller dem jungen zugefügt hat, schmerzt den jungen immer dann am ‚furchtbarsten‘, wenn der alte bei dem jungen *in Wirklichkeit* eintritt, in sein Gehirn eintritt, in den nach allen Seiten offenen Vorhof seines Gehirn.“ – Vgl. dazu auch Bernhard Doppler, Erregung gegenüber den fünfziger Jahren. Holzfällen und der Tonhof, in: Hoell/ Luehrs-Kaiser (Hg.), *Thomas Bernhard*, S. 207–216, hier S. 215; Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, Wien 1999, S. 359–385 und S. 103.
- <sup>58</sup> Bernhard, *Werke*. Bd. 7, S. 187.
- <sup>59</sup> Ferry Radax, Er ist der ganzen Filmbagage ausgewichen, in: Fialik, *Der Charismatiker*, S. 168–208, hier S. 206.
- <sup>60</sup> Gerhard Rühm (Hg.), *Konrad Bayer. Sämtliche Werke*. Bd. 1, Wien 1985, S. 349.
- <sup>61</sup> Mit Thomas Bernhard: *Drei Tage* (1970); *Der Italiener* (1971), sowie mit, über und von Konrad Bayer: *Sonne halt!* (1960), *Konrad Bayer, oder: die welt bin ich und das ist meine sache* (1969), *Der Kopf des Vitus Bering* (1970).
- <sup>62</sup> Vgl. Peter Weibel (Hg.), *die wiener gruppe / the vienna group. ein moment der moderne 1954–1960 / die visuellen arbeiten und die aktionen*, Wien–New York 1997, S. 724.
- <sup>63</sup> Gerhard Lampersberg, in: Fialik, *Der Charismatiker*, S. 48–70, hier S. 66f.
- <sup>64</sup> Bernhard, *Werke*. Bd. 7, S. 57f.
- <sup>65</sup> Ebenda, S. 59.
- <sup>66</sup> Ebenda, S. 60.
- <sup>67</sup> Ebenda, S. 61.
- <sup>68</sup> Brief vom 30.11.1965, zit. nach Bernhard, *Werke*. Bd. 15, S. 453.
- <sup>69</sup> Bernhard, *Am Ziel*, S. 355f.
- <sup>70</sup> Ebenda, S. 363.
- <sup>71</sup> Bernhard, *Werke*, Bd. 15, S. 415.
- <sup>72</sup> Bernhard, *Am Ziel*, S. 358.
- <sup>73</sup> Gerhard Fritsch über *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* (1967), zit. n. Maria Fialik, *Thomas Bernhard und Österreich. Vom Kredit zum Boykott*. Band 2: *Gespräche*, Wien: Dipl. Arbeit 1991, S. 311.
- <sup>74</sup> Haider-Pregler/ Peter, *Der Mittagesser*, S. 31f.
- <sup>75</sup> Raimund Fellinger, Martin Huber, Julia Ketterer (Hg.), *Thomas Bernhard – Siegfried Unseld, Der Briefwechsel*, Frankfurt/M. 2010, S. 359.

- <sup>76</sup> Oswald Wiener, das „literarische cabaret“ der wiener gruppe, in: Gerhard Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen* [1967], Erweiterte Neuausgabe, Reinbek b. Hamburg 1985, S. 401–418, hier S. 411.
- <sup>77</sup> Siehe den Aufsatz von Evelyn Deutsch-Schreiner („Wirklichkeitsinterventionen“. Performative Provokationsästhetiken der Wiener Gruppe) im vorliegenden Band.
- <sup>78</sup> Thomas Bernhard, Salzburg wartet auf ein Theaterstück, in: *Die Furche*, vom 4.12.1955; *Monologe auf Mallorca* (1981), *Wittgensteins Neffe* (1982).
- <sup>79</sup> Thomas Bernhard war als Nachfolger der Direktion Klingenberg 1975 angefragt worden. Vgl. dazu Maria Fialik, *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*, Wien 1991.
- <sup>80</sup> Fellinger/ Huber/ Ketterer (Hg.), *Bernhard-Unseld: Briefwechsel*, S. 356–364.
- <sup>81</sup> Daniela Strigl, Ihr Auftritt, bitte! Sprachingenieure als Entertainer, in: Thomas Eder, Juliane Vogel (Hg.), *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*, Wien 2008 (Profile, Bd. 15), S. 9–28, hier S. 23.
- <sup>82</sup> Oswald Wiener, das „literarische cabaret“ der wiener gruppe, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 403.
- <sup>83</sup> Gerhard Rühm, zit. n. Susanne Haider, *Die literarischen cabarets der Wiener Gruppe. Erscheinungsformen und Problematik von Happenings*, Wien: Dipl. Arbeit 1993, S. 107.
- <sup>84</sup> Filmportrait *Drei Tage* (Hamburg 1970).
- <sup>85</sup> Bernhard, *Werke*. Bd. 10, S. 134f.
- <sup>86</sup> Gerhard Lampersberg, in: Fialik, *Der Charismatiker*, S. 64.
- <sup>87</sup> Höller, *Thomas Bernhard*, S. 117.
- <sup>88</sup> Albert Berger, Die Wiener Gruppe, in: *Fidibus* 20, 1 (1992), S. 37–45, hier S. 43.
- <sup>89</sup> Vgl. die „Chronologie der Zusammenstöße“, in: Höller, *Thomas Bernhard*, S. 13–14.
- <sup>90</sup> Thomas Bernhard, Salzburg wartet auf ein Theaterstück, in: *Die Furche*, vom 4.12.1955, zit. n. Louis Huguet, *Chronologie. Johannes Freumbichler – Thomas Bernhard*, Wien–Linz–Weitra o. J. [1996], S. 330.
- <sup>91</sup> Vgl. Bernhard, *Werke*. Bd. 15, S. 475. – Das daraus resultierende Gerichtsverfahren vor dem Bühnengericht Wien wurde im Jahr danach unter der Vereinbarung „ewigen Ruhens“ eingestellt.
- <sup>92</sup> Vgl. Höller, *Thomas Bernhard*, S. 126.
- <sup>93</sup> Thomas Bernhard, *Stücke in vier Bänden*. Bd. IV: *Der Theatermacher*, Frankfurt/M. 1988, S. 7–116, hier S. 32–33, 46–47.
- <sup>94</sup> Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, Frankfurt/M. 1989, S. 88–89.
- <sup>95</sup> Vgl. *Heldenplatz. Eine Dokumentation*. Hg. vom Burgtheater Wien o.J. [1989], 295 Seiten. In der als „Legitimationsschrift“ zusammengestellten Dokumentation blieben positive Publikumsreaktionen unberücksichtigt.
- <sup>96</sup> Weibel (Hg.), *die wiener gruppe*, S. 15.
- <sup>97</sup> Vgl. Steffen Vogt, Bin ich Ludwig Wittgenstein? Die Wittgenstein-Rezeption bei Thomas Bernhard, in: Jan Drehmel, Kristina Jaspers (Hg.), *Ludwig Wittgenstein. Verortung eines Genies*, Berlin 2011, S. 72–76.

<sup>98</sup> Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, S. 28.

<sup>99</sup> „die damen und herren der procession mögen in absolut schwarzer kleidung und wohl auch mit weissgeschminktem gesicht erscheinen.“ Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 11.

<sup>100</sup> Kurt Hofmann, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, Wien 1988, S. 47, zit. n. Huguet, *Chronologie*, S. 348.

<sup>101</sup> Bernhard, *Werke*. Bd. 7, S. 57–58.